Ueber

Reiterſtatuen

in Bezug auf das in Königsberg zu ſetzende

Denkmal

Friedrich Wilhelms III.

Eine Vorleſung,

in der K. deutſchen Geſellſchaft gehalten

von

C. A. Hagen.

Königsberg, 1844.

Bei H. L. Voigt.

Nr 3001 - 2

Am 6. Januar 1844 wurden die beiden Gypsmodelle zu der in Königsberg zu errichtenden Bronce-Statue, die vor längerer Zeit von Berlin hierhergekommen waren, wieder eingepackt und dem Meister zurückgesendet. Nur wenige der Vielen, die für das Andenken des verewigten Landesvaters erglühen, wußten, daß sie im Kunst-Museum aufgestellt waren, nur wenige, die darum wußten, fanden Gelegenheit, sie zu sehen. Mit dem Aufruf zur Errichtung des Königsdenkmals wendete man sich an die allgemeinste Theilnahme und man fand sich wahrlich nicht in seiner Erwartung getäuscht. Oeffentlichkeit ist die Losung in den Spalten aller Blätter, aber nur durch die Spalte der Thüre sah man die Modelle, das öffentliche Verfahren ward allein bei der Einleitung zu dem Unternehmen beobachtet, von den Berathungen und Beschlüssen ist kein Wort durch die geschlossenen Thüren gedrungen. Es verlautet, daß mit einer Stimmenmehrheit von sieben gegen drei die Wahl sich für die Figur mit dem Lorberkranz im Fürstenmantel entschieden hat. Ist die Entscheidung erfolgt und läßt sich Geschehenes nicht mehr ändern, so ist die Meinung, die in dieser Vorlesung aufgestellt werden soll, eine sicher unvorgreifliche, sie soll aber auch eine unbefangene sein und, unabhängig vom Urtheil einzelner Stimmen, sich auf Wahrnehmungen begründen, die die Geschichte der Kunst in alter und neuer Zeit darbietet.

Von der Statue des großen Kurfürſten in Berlin erzählt das Volk, der Künſtler, der ſein Werk für tadellos ausgegeben, habe ſich vor Verzweiflung ertränkt, als man ihm als Fehler vorrückte, daß er an einem Huf das Eiſen anzugeben vergeſſen. Wenn das Specielle als ſo bedeutſam hervorgehoben wird, ſo möge man ſich bei der Aufzählung von Reiterſtatuen daſſelbe nachſichtsvoll gefallen laſſen. Wenn das Auftreten mit einer abweichenden Anſicht an und für ſich gewagt iſt, ſo iſt es die Durchführung hier nicht minder, denn, wie es in Byrons Mazeppa heißt: „Gefahr macht Thier und Menſchen gleich," muß vom Roß beinahe eben ſo viel als vom Reiter, vom Rock als vom Helden ſelbſt die Rede ſein. Das Wort Ausholen ſcheint vom Pferde hergenommen zu ſein, es holt weit aus, damit es um ſo nachdrücklicher treffe. Ein weites Ausholen mag diesmal erlaubt ſein, wenn darum auch nicht das Schlagende der Beweisführung verbürgt werden darf.

Vor der Beurtheilung der genannten Modelle ſind zwei Fragen zu erörtern, nämlich in welcher Weiſe die antiken und neuern Künſtler ähnliche Aufgaben faßten und wie durch die Art der Aufſtellung und die Wahl des Koſtüms die lebendigſte Vergegenwärtigung des Dahingeſchiedenen für Gegenwart und Zukunft bewirkt werden könne.

In verſchiedenen Zeiten erwählte ſich die Kunſt ein verſchiedenes Ziel. Im klaſſiſchen Alterthume ſuchte ſie das Irdiſche durch das Geſetz der Harmonie zu vergeiſtigen, im Mittelalter ſuchte ſie das Ueberirdiſche von einer höheren Ahnung geleitet zu verſinnlichen, dort kam es darauf an, einzelne Strahlen des ſichtbar Erhabenen in einem Lichtpunkt zu vereinigen, hier für die Empfindung des Unbegreiflichen den möglichſt bezeichnenden Ausdruck zu finden und es vernehmbar auszuſprechen. Die Wahl zwiſchen der antiken Klarheit und der chriſtlichen Anſchauung kann nicht zweifelhaft ſein, wenn es ſich um ein Bildniß handelt. Sobald

wir von einem bestimmten Kunstwerk Lebenswahrheit fordern, so schreibt uns vorzugsweise die Antike die Regel vor, aber wir dürfen ihr nicht allein folgen. In den alten Marmorwerken erscheint uns das sinnlich Wahrnehmbare in der günstigsten Gestalt, denn das Menschliche ist zur göttlichen Einheit gesteigert und das Menschliche hat an allgemeiner Verständlichkeit soviel gewonnen, als wir bei ihm das Individuelle vermissen. Bei aller Achtung vor der griechischen Kunst können wir uns nicht verhehlen, daß ein Portrait, selbst wenn es durch ein geradliniges Profil sich der Idealbildung anpaßte, durch den antiken Zuschnitt verliert, ob wir ihm auch Aehnlichkeit und Schönheit einräumen müssen. Die wieder zu Ehren gekommene Gattungsmalerei muß ergänzend eintreten, um ihm durch das Zufällige, durch das scheinbar Geringfügige das rechte Interesse zu geben. Sie muß demnach bei plastischen Arbeiten in den antiken Umriß das Besondere einzeichnen, so daß das Ganze von fern betrachtet den Eindruck der kanonischen Symmetrie auf uns macht, während das Einzelne die ungeschmückte Natürlichkeit abspiegelt. Es ist eben so undankbar, wenn gewissenhafte Nachbildung an häßlichen Formen nichts zu modeln wagt, als wenn Verschönerungssucht alles Auffallende, als wenn es Flecken wären, verlöscht; jene berührt uns unangenehm und diese gar nicht.

Wie die antike Kunst den Menschen zum Gott adelte, so war sie auch oft bemüht, die Bildung des Thiers der gemeinen Wirklichkeit zu entrücken, dort sehen wir die Wirkung des Schönheitsgefühles, hier mehr das Spiel der Laune. Für die Zusammenstellung des Menschen mit dem Thier hatte sie dreierlei Gesichtspunkte. Das Thier erhielt einmal Beziehung zum Menschen dadurch, daß es auf dessen Geschichte oder Lieblingsneigung anspielt. In diesem Falle ist es meist als Stütze in kleinem Maaßstabe beigefügt. Das Thier steht in einigen Kunstwerken dem Menschen im Kampf gegenüber und bildet mit ihm eine Gruppe.

Das Thier endlich zeigt ſich als unterworfen dem Willen des Menſchen, wie wir dieſes bei Reiterſtatuen wahrnehmen. Hier fehlt die Wechſelwirkung und es iſt kaum der Name Gruppe zuläſſig, das Thier iſt Stütze meiſt ohne attributive Bedeutung. Eine Uebereinſtimmung mit dem Menſchen, wie wir ſie ſonſt häufig vermiſſen, iſt im Verhältniß der Größe, in der Ausführung hier durchaus nothwendig.

Im ſchönen Ebenmaaß der aufgeſtellten Götterbilder erſchöpfte der griechiſche Meißel gleichſam ſeine Kraft, ſo daß Anfangs alle Weſen neben ihnen mehr oder weniger als Beiwerke erſchienen. Das Sonderbare, Grillenhafte, Arabeskenartige, Carikaturmäßige, das oft der Gattungsmalerei zum Vorwurf angerechnet wird, finden wir bei dieſen angewendet. Von dem Geſchmack der babyloniſchen Teppiche, die mit allerlei Wunderthieren bedeckt in Griechenland ſchon ſeit Aeſchylus' Zeit gekannt wurden, von dem architektoniſchen Schnörkelweſen, das Blätterwerk mit Thierköpfen verbindet, endlich von den Götterverwandlungen, die der Mund der Dichter verbreitete, will Böttiger den Urſprung des antiken Rococo ableiten. Es ſcheint, daß vom Orient von mehreren Seiten her ſich dem griechiſchen Bildnergeiſte eine Ueberfülle bunter Formen aufdrängte, aus welchem Chaos er in vollendetſter Einheit das menſchliche Ideal entwickelte. Die Thiermenſchen, wie Faune, Pane und Centauren ſind älter als die des jugendlich nackten Weingottes, deſſen Feſte ſie mitfeiern. Phantaſtiſch iſt die Sphinx neben der Minerva, der Greif neben Apoll und nicht minder naturwidrig iſt der Panther, der nach Trauben lüſtern vom Bacchus geliebkoſt wird. Schon durch vernachläßigte Arbeit unterſcheidet ſich das Beigefügte oft als etwas ungehöriges, ſo der Delphin neben der mediceiſchen Venus. Allein man wird ſich an die durch ſo viele Epigramme gefeierte Kuh erinnern und entgegnen, daß einer der erſten Künſtler in Thierbildnerei ſeinen Ruhm ſetzte und daß jene Kuh ihrer Wahrheit halber beſonders ge-

prieſen wurde. Die ſehr verſchiedene Bedeutung, die die Epigrammatiſten ihr beilegten, iſt aber mit Wahrheit, die ja in Beſtimmtheit beſteht, nicht wohl zu reimen. Nicht unwahrſcheinlich iſt es, daß die Kuh eine Jo darſtellte und daß ſie zu einer Gruppe gehörig nicht die Hauptfigur ausmachte. Myron, der Verfertiger der Kuh, bildete auch ſeltſam geſtaltete Seeungeheuer, die Plinius ſeinen Hauptwerken beizählt.

Was die Bildhauer dieſer Zeit in ſtatuariſchen Pferden leiſteten, lehren uns zwei herrliche Pferdeköpfe, welche in Athen an dem öſtlichen Giebel des Parthenons aus der Ecke — barock genug — hervorragten als Bezeichnung des aus der Fluth emporſteigenden Sonnenwagens. Da der Tempel mit unter der Leitung von Phidias gebaut wurde, ſo erkennen wir in ihnen, wenn nicht ſein Werk, ſo doch unzweifelich ſeine Erfindung. In gleicher Weiſe iſt ihm der eine der Roſſebändiger in Rom beizulegen, nach denen der Quirinal Monte Cavallo genannt wird. Die unvergleichliche Schönheit, der Adel der koloſſalen Bildung nöthigt uns, ſie als römiſche Copien von Werken zu betrachten, die die Inſchrift opus Phidiae rechtfertigen. Caſtor und Pollux ſitzen nicht auf den Roſſen, ſondern ſie ſtehen neben ihnen, um die empor ſich bäumenden zu bezähmen. Merkwürdig iſt es, daß die Roſſe, denen zu Stützen Harniſche dienen, ungeachtet der ſteigenden Bewegung nicht höher als die Führer ſind. Die Roſſe von bei weitem ſchwächerer Arbeit wollen hier alſo nur die Stellung der Heroen erklären und ſie als kunſtgerechte Reiter bezeichnen. Bis zu Alexanders Zeit kannte man wohl keine Reiterſtatuen, dagegen kommen Wagen vor, auf denen die Helden in den Kampf zogen. Ein Viergeſpann zierte die Spitze des Mauſoleums und auf den Roſſen eines ſolchen ſaßen Knaben. Wenn Euripides auch eines berittenen Herkules erwähnt, ſo dachte man ſich vor und zu Phidias' Zeit als Reiter wohl nur ſolche Perſonen, die als namenlos zur Menge gehören und dieſe ſtellte man nicht als Statuen, ſon-

dern nur auf Vasengemälden und Reliefs dar. Der Erzgießer Lysippus lieferte dagegen zahlreiche Reiterstatuen. Er stellte den großen Alexander, dessen größter Künstler er war, in verschiedenen Lebensaltern, in verschiedenen Situazionen dar. In Delphi sah man eine Statuengruppe, deren Mittelpunkt der König zu Pferde war, wie er einen Löwen erlegt. Eine andere Gruppe, die eine Schlachtscene vergegenwärtigte, wurde von Macedonien als Siegesbeute nach Rom gebracht. Sie zeigte Alexandern abermals zu Pferde, umgeben von seinen Freunden, die am Granicus den Heldentod starben. In einer kleinen herculanischen Bronze, erkannte Heinrich Meier, und ihm stimmen mehrere Archäologen bei, eine Copie der Hauptfigur. Das Roß sprengt mit hoch gehobenen Vorderfüßen vor, indeß der Welteroberer das Schwert seitwärts gegen einen Feind erhebt. Im kolossalen Urbilde wurde dieser Moment wohl nur gewählt, damit der dadurch gebeugte Kopf bequemer dem Beschauer entgegentrete. Der Oberkörper des Reiters erscheint von vorn, während der Bucephalus von der Seite gesehen wird. Bekanntlich ist bei den Pferden nur die Seitenansicht in allen Theilen schön, die uns die Schwingung des Halses, die Beweglichkeit im Bau der Füße, die Kraft in dem Hinterschenkel, das Kecke im Tragen des Schweifes zugleich zur Anschauung bringt. Wenn ein allem Geschmack entfremdetes Jahrhundert eine aufwirbelnde Staubsäule als Träger eines Pferdes wählen, oder, wie es uns ein anderes Beispiel darthut, ein Pferd, nach Art eines Känguruh, auf dem Schweif sitzend, darstellen konnte, so befremdet es uns hier, ein Ruder als Stütze benutzt zu sehen. Der Künstler, so scheint es, gab sich nicht die Mühe, für das Nothwendige ein passendes Motiv zu erfinden, da es ihm nur auf ein schönes Bildniß Alexanders ankam. Die Figur ist ganz gewaffnet bis auf das Haupt, dessen schönen Lockenwurf nur ein Stirnband zugelt. Wenn sich Pericles als Privatmann mit einem Helm abbilden ließ, so geschah es aus Eitelkeit, denn er wollte seinen

ſrib gebauten Schädel vor den Sp öttern verbergen, wenn Alexander mit geſchwungenem Schwert, mitten in der Schlacht, wie wir es bei unſerer Statue ſehn, ſich ohne Helm abbilden ließ, ſo beſtimmte ihn dazu die Einſicht, daß ein ſchöner Kopf nur unbedeckt imponiren und nur die freie Stirne die angeborene Hoheit bekunden könne. Im 17. Jahrhundert portraitirte der Mode zum Trotz ein bekannter Bildhauer einen König mit freier Stirne, indem er ſagte: „Ew. Majeſtät ſind ein König, der der ganzen Welt die Stirne zeigen kann.“

Wie der Künſtler der Roßbändiger ſtrebte Lyſippus in dem in heftiger Bewegung begriffenen Helden das Momentane mit dem Monumentalen zu vereinbaren, das plötzlich Vorübergehende in Gebärde und Stellung im Gebilde zu feſſeln. Von einer Bildnißfigur verlangen wir aber gemeinhin nicht, daß ſie uns die augenblickliche Stimmung und Erregtheit zeige, ſondern den bleibenden Charakter, nicht die Art, wie der Dargeſtellte in einem beſtimmten Falle mogte geſehen ſein, ſondern den Ausdruck, der uns ſein Benehmen in allen möglichen Fällen verdeutlicht. Wir verlangen nicht das ſichtbare Eingreifen in die Außenwelt, ſondern ihr gegenüber ein innerliches Beruhigtſein, nicht eine Wahrheit, die aus einem einzelnen Factum hervorleuchtet, ſondern eine, die alle Wahrheit in ſich einſchließt, indem ſie das ganze Denken und Leben des Mannes umfaßt. Wenn einem Helden als paſſendſte Baſe ein Pferd gegeben wird, ſo muß der Gang deſſelben in Uebereinſtimmung mit der ruhigen Haltung ſtehen. Das Pferd ſchreitet bei der Mehrzahl von Reiterſtatuen langſam vor. Beim Schritt hebt das Pferd gleichzeitig den rechten Vorderfuß und den linken Hinterfuß, oder umgekehrt, während die auftretenden Füße eine parallele Richtung haben; eine Bemerkung der Art dürfte als überflüſſig erſcheinen, wenn nicht namhafte Bildhauer in unerklärbarer Achtloſigkeit, vielleicht verleitet von antiken Vorbildern, dagegen gefehlt hätten vom 15 Jahrhundert herab bis Rauch. Um

jeder fremdartigen Stütze zu entbehren und das Pferd allein auf eigenen Füßen stehn zu lassen, erlaubten sich oft die Künstler absichtlich einen Verstoß gegen die Wahrheit. Da es ihnen der Festigkeit nicht als angemessen zu sein schien, wenn allein zwei Füße die, freilich hohle, Masse von Pferd und Reiter trügen, so sehen wir, daß im Schritt der Hinterfuß, der die Bewegung des Vorderfußes begleiten sollte, im Nachziehen begriffen, wenigstens mit der Spitze des Hufes noch am Boden haftet. Das mächtige Eisengerippe, das in der Bronzegestalt eingegossen ist, gewährt bei drei Punkten vollkommene Sicherheit. Seltener ließ man es bei zwei Punkten sein Genüge haben.

Die ältesten Reiterstatuen der Art aus dem römischen Alterthume, vielleicht aus der Augusteischen Zeit, finden wir in Neapel. Nach der Inschrift stellen zwei Marmorfiguren einen Nonius Balbus mit dem Sohne dar. Sie befanden sich ursprünglich in der Nähe des Theaters von Herculanum. Am wichtigsten für unsern Gegenstand ist aber die bronzene Reiterstatue des Kaises Mark Aurel in Rom. Für den, der nicht den Werth des Kunstwerks zu ermessen vermogte, gewann diese schon in frühen Jahrhunderten eine sprüchwörtliche Berühmtheit durch Mährchen, die sich an ihre Gestalt anknüpften. Der Volksglaube, weil er in dem Kaiser den heiligen Constantin zu sehen wähnte, kränzte ihn mit dem Glorienschein. Gemächlich sitzt der barhäuptige Mark Aurel in einfachem Gewande auf dem ruhig vorschreitenden Roß. Ohne darauf zu merken hält die Linke die Zügel, während die Rechte dem Volke das Glück des Friedens darbietet. Die Statue nimmt sich glaublicher Weise jetzt schöner aus, als damals, da sie die Werkstatt des Künstlers verließ. Die auf Triumphbogen und Triumphsäulen alle Pracht verschwendenden Römer stellten stehende Bronzestatuen auf mehr als 100 Fuß hohe Säulen, Viergespanne und Reiter auf gewaltige Triumphbogen und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Mark Aurel einst von der Höhe eines solchen Ge-

bäudes herabſchaute. Lange ſtand die Statue vor der Laterans-kirche. Ein Kupferſtich aus dem 16. Jahrhundert zeigt ſie uns mit dem angedeuteten Hintergrund einer weit ausgedehnten Land-ſchaft von Ruinen und Baumpartien. Michelagnolo, von ihrer Schönheit erfüllt, wies ihr einen Ehrenplatz auf dem Capitol an. Der nicht bedeutend große Platz wird an drei Seiten von hohen Gebäuden eingeſchloſſen, die eine paſſende Einrahmung für das Kunſtwerk bilden. Die vierte Seite iſt frei; da aber hohe Trep-pen zum Capitol hinanführen, ſo iſt für die Beſchauung von vorn nur ein mäßiger Spielraum geſtattet. Die genannten Roſſebän-diger, der Mark Aurel erſcheinen ſo würdig und wirkſam, weil ſie nur aus geringer Entfernung betrachtet werden können nnd weil große Bauwerke ihnen als Hinterwand dienen.

Mehr oder weniger verrathen alle Reiterſtatuen, bei denen das Ruhende vorherrſcht, ihre Verwandtſchaft mit der des Mark Aurel.

Der Meiſter des Lionardo da Vinci widmete ſich vorzugs-weiſe der Bildhauerei, ſeitdem er dieſes Werk geſehn. Im Auf-trage der Signoria von Venedig goß er die eines Feldherrn. Die Abweichungen von ſeinem Muſter ſind nicht als muſterhaft zu bezeichnen. Der Held, ganz gewappnet, mit trotzig zurückgebo-genem Oberkörper hält in der rechten den Commandoſtab. Die Scheitel deckt der Helm, eine Eigenthümlichkeit, die mit dieſer Statue ganz allein die ſehr übel gerathene des Königs Lud-wig XIII. theilte. Reiter und Pferd in Venedig ſchauen ganz gerade vor ſich hin. Was das letztere betrifft, ſo nehmen wir das oben gerügte Verſehn wahr, daß der Künſtler im nachzieh-den Hinterfuß ſich vergriff und die Füße an einer Seite ſich be-wegen ließ, wodurch eine wiegenartige Bewegung entſtehen müßte. Lionardo da Vinci, der mit der Anatomie des Pferdes ſich eben ſo eifrig wie mit der des Menſchen beſchäftigte, fertigte in Mai-land das Modell einer 12 Ellen hohen Reiterſtatue, zu der das Metall 200,000 Pfund betragen ſollte. Die Frucht 16jähriger

Arbeit ging in kriegerischen Zeitläuften unter, von der sich vielleicht nur auf einem Miniaturbild eine Erinnerung erhielt. Johann da Bologna goß die Statue des Großherzogs von Toscana in Florenz. Der ganz gewappnete Fürst erscheint unbehelmt und sitzt zur linken Seite blickend auf dem langsam schreitenden, stark gebauten Gaul. Die Reiterstatuen Heinrichs IV, Ludwigs XIV, und XV. in Paris waren ihr ähnlich. Wenn Frankreich sich auch an die Thätigkeit bedeutender italienischer Künstler, die des genannten Johann da Bologna, Pietro Tacca und Daniel di Volterra wendete, um jedem Platz die Zierde solcher Statuen zu verleihen, so nehmen sich diese auf den bezüglichen Stadtprospecten bei der Größe der Räume sehr kleinlich aus. Ausgezeichnet ist die Reiterstatue in Berlin, die Andreas Schlüter 1709 aufstellte und die unter den gleichzeitigen Kunstwerken wohl die erste Stelle einnimmt. In Betreff des gewählten Costüms darf man mit dem Künstler nicht rechten, denn sein Beschützer Friedrich I., zu dessen Hoffesten die Kleider aus Paris kamen, liebte die Verbindung der römischen Imperatorentracht mit dem künstlichen Lockengebäude und ließ seinen Vorgänger abbilden, wie er sich selber gern erblickte. Die Statue Heinrichs IV. in Paris, die der Sturm der Revoluzion niederstürzte, scheint nicht ohne Einwirkung auf die des großen Kurfürsten gewesen zu sein. Wie jene auf dem Pontneuf sich erhob, prangt diese auf der Langen Brücke, und wie dort an den Ecken des Postaments Ueberwundene als gefesselte Sklaven in Mitleid erregendem Schmerz und ohnmächtigem Grimm sich abmühten, so sollten sie auch hier den Glanz des Triumphators vermehren. Mit Entschiedenheit den Commandostab regierend, im römischen Harnisch, vom Kurfürstenmantel umwallt, zeigt der wohl genährte Landesherr so viel Beweglichkeit, als die von ihm sichtlich repräsentirte Fürstenhoheit und die anstandsvolle Perücke es zuläßt, so viel Milde, als sie sich mit dem stolzen Gefühl eben errungener Siege verträgt. Der

brauſende Schritt des derben Thieres von Meckelburger Zucht iſt der Erſcheinung des Reiters durchaus angemeſſen. Die Zeit hat das Denkmal mit einer gleichmäßig grünen Farbe überzogen und dem Metall für den jungfräulich eingebüßten Schimmer ein höheres, ehrwürdiges Anſehen verliehen. Die Brücke bietet ihm den ſchönſten Standpunkt dar, indem die Vorübergehenden die Seitenanſicht ſtets ins Auge faſſen und für die Vorderanſicht nur wenig Raum in Anſpruch nehmen können. Daß der Anblick nach der Königsſtraße befriedigender iſt, als der nach dem Schloßplatz, hat darin ſeinen Grund, daß dort die jenſeitige Häuſerreihe dem Erzbilde als coloſſale Folie dient, die hier vermißt wird. Unter den neuerlichſt errichteten Statuen iſt die vornehmſte der bayriſche Kurfürſt Maximilian von Thorwaldſen. Hier weiſt der gebarniſchte Held voll Kampfbegierde nach dem Schlachtfeld hin. Das Roß, das auf drei Füßen ſteht, ſtutzt im Vorgefühl der nahen Gefahr, wie man dies an den geſpitzten Ohren, an dem Vorſtrecken des nicht erhobenen Vorderfußes erkennt. Der Aufgabe, die Thorwaldſen glücklich löſte, kamen begünſtigende Umſtände zu gut. Die Tracht des dreißigjährigen Krieges iſt durchaus kleidſam, ein Oelportrait, das dem Kopf zum Grunde gelegt wurde, ſchränkte den Erfinder faſt gar nicht ein, die ſich darbietende hiſtoriſche Auffaſſung, da an die Tapferkeit des Fürſten erinnert werden ſollte, war dankbar, der viereckige, nicht große Odeonplatz in München als Aufſtellungsort verſprach für das Kunſtwerk die richtige Wirkung. Intereſſant iſt es, dieſe Reiterſtatue mit der zu vergleichen, die von derſelben Hand 17 Jahre vorher modellirt wurde. Sie ſtellt den Fürſten Poniatowski dar, der in den angeſchwollenen Elſterfluthen den Heldentod fand. Mehr als dort dachte Thorwaldſen hier einen beſtimmten entſcheidenden Moment feſtzuhalten. Deſſen ungeachtet iſt bis auf den Kopf des Feldherrn nichts hiſtoriſch. Es iſt das kurze griechiſche Schwert, mit dem die Rechte das Wagniß anempfiehlt, es iſt der grie-

chiſche Harniſch, der ſeine Bruſt deckt. Wie die Reiter auf dem bekannten Alexanderfriese, ſitzt der Held auf einem Roſſe ohne Zügel und Decke. Maximilian dagegen iſt, mit Ausnahme des Helms, bis auf die Stulphandſchuhe nach damaliger Zeit vollſtändig gerüſtet. Dem Pferde fehlt es nicht am Zaum, nicht am Sattelzeug mit Piſtolenhalftern und Steigbügeln, die uns hier zum erſten Male begegnen. Im Laufe der Jahre ging dem Bildhauer, wie dies die Gegenüberſtellung zeigt, eine neue Anſicht in Anwendung des Coſtüms auf. Die Parthenonreliefs waren ihm nicht mehr in dem Grade beſtimmend als damals.

Wenn wir auf das Beſprochene einen Blick zurückwerfen, ſo finden wir, daß das Verfahren der erſten griechiſchen Meiſter, die, um das Gottähnliche der menſchlichen Bildung deſto mehr hervorzuheben, bei Statuen alles Uebrige an ſeinem Recht verkürzten, ſich nicht in Kraft erhielt. Die Herabſtellung des Umgebenden zum Beiwerk, bald durch die Wahl unnatürlicher Formen, bald durch Vernachläßigung in der Arbeit, erzeugte eine Disharmonie. Das in ſich Abgeſchloſſene der Statuen nahm, wenn wir die antiken Götterbilder in chronologiſcher Folge der muthmaaßlichen Entſtehung betrachten, immer mehr ab, und ſchon in der veränderten Gefühlsrichtung, in dem ſpäter vorherrſchend Liebreizenden und Schwärmeriſchen, das einem Phidias gewiß noch ganz fremd war, macht ſich die Abhängigkeit bemerkbar. In dem Maaße, als der Gott im Menſchen zurücktrat, erhielt das neben ihm Befindliche Geltung. Den neuern Künſtlern gelang oft vorzugsweiſe das Nebenſächliche. Bei einer der genannten Statuen fand das Roß größern Beifall als der Reiter. Wenn wir dies umgekehrte Verhältniß nicht rühmen können, ſo müſſen wir doch der neuen Kunſtrichtung es Dank wiſſen, daß die geniale Flüchtigkeit, mit der die Künſtler nicht vor lange noch groß thaten, daß die vornehme Affektirtheit, größeres leiſten zu können, als man leiſte, ebt allen Credit verloren. Die Künſtler ſchämen ſich jetzt nicht,

auch im Kleinen groß zu ſein, mit Liebe folgen ſie der Natur ſelbſt in ſcheinbar geringfügigen Aeußerungen und halten willkürliche Abänderung für keine Erfindung. Das neuere Coſtüm, das dem Portraitiſten ſo viel Kopfbrechen machte, um es über den vagen Modegeſchmack zu erheben, wird jetzt beibehalten, in ſo weit es für die Perſönlichkeit charakteriſtiſch iſt. Canova's Napoleon als Reiterſtatue — der Sieger erſcheint in dem Anzuge des Mark Aurel, anſtatt im welthiſtoriſchen Hut und Ueberrock — fällt dermaaßen aus der Zeit, daß die Figur ein Denkmal für den Verfertiger, für die damalige Kunſtanſicht ſein kann, keineswegs aber für den Dargeſtellten. Die Vendomeſäule in Paris, die das Fußgeſtell für den ideal ausſtaffirten Heros bilden ſollte, trägt jetzt den Kaiſer, wie er leibt' und lebte, nicht anders als mit dem Handperſpectiv bewaffnet. Im Jahr 1791, als dem Andenken Friedrich's II. ein Denkmal in Berlin geſetzt werden ſollte, befand ſich unter den Entwürfen auch eines, das ihn als Jupiter darſtellte. Das Bild, man denke ſich den alten Fritz nackt mit dem Blitzſtrahl in der Rechten, hätte wo möglich ſich noch geſchmackloſer ausgenommen, als die alten Kaiſerinnen Roms, die ſich als Venus dem Spotte bloß gaben. Wenn wir nur den Hut hinweg denken, den der große König ſtets, ſelbſt in der Todesſtunde trug, ſo heben wir ſeine merkwürdige, äußerliche Erſcheinung auf. Mit dem hagern Bildniß, das überall ſpitze Ecken zeigt, iſt der Dreimaſt und der Krückſtock ſo verwachſen, daß man neuerlichſt durchaus angemeſſen ſich dafür entſchieden hat, ihn, wie er war, auf die Nachwelt zu bringen, mit dem Blitzſtrahl der aufgeriſſenen Augen, ſonſt in der geknickten Haltung, in der hängenden Uniform. In der Statue Friedrich Wilhelms I., die in Gumbinnen aufgeſtellt iſt, wagte es Rauch nicht, mit dem Hermelinmantel den langen Haarzopf zu verdecken, der ſteif und unbeugſam wie der gerade Blick des Herrſchers ſein Weſen bezeichnet. Wenn man an Stellung und Gang erkennen will, was dieſer

und jener im Volke für ein Gewerbe treibt, um wie viel mehr wird die Kleidung, ob sie eng oder fest, ob sie leicht oder schwer ist, den äußerlichen Anstand bedingen und für die Bildnißmäßigkeit sich als wichtig herausstellen. Wird der Geist doch nur durch die Fesseln der Zeitlichkeit gehalten, bald freier, bald drückender, zerstören wir sie, so ist er für den Blick verschwunden. Der Portraitist, der gleichgültig und vornehm darüber hinwegsieht, verkennt seine Aufgabe. Nur wer mit Liebe die kleinen, den meisten Augen unbemerkbaren Züge auffaßt, vermag den Totaleindruck zu vergegenwärtigen. Eine oberflächliche Aehnlichkeit kann für den Augenblick reizen, aber nicht nachhaltig wirken. Dort gewinnt selbst das Formelle, das Unschöne Bedeutung und Würde, hier sinkt die Seele der Bildung zur hohlen Form herab. Dagegen steht der Portraitist in Gefahr, nur Caricaturen zu liefern, wenn er das, was spurlos an uns vorübergeht, was uns nur augenblicklich berührt, was als fremdartig uns quält, nicht von dem zu scheiden vermag, was auf die ganze Empfindungsweise einwirkt. Wer mit dem Staatsrock die Feierlichkeit mit ablegt, wer den Orden vergißt, der ihm im Knopfloch blinkt, den male man nicht mit dem Rock und dem Orden.

Auf Veranlassung der Landstände des Königreichs Preußen erhielt Professor Kiß in Berlin den ehrenvollen Auftrag, eine Reiterstatue unseres verstorbenen, unsterblichen Königes zu fertigen. Friedrich Wilhelm III., dies wurde ungefähr dem Künstler bemerkt, sollte nicht als Sieger, nicht als Gesetzgeber dargestellt werden, also nicht wie Peter der Große, der zum Trotz der Schlange, die sich unter ihm windet, den Felsen hinansprengt, nicht wie Joseph Maximilian, der die Verfassungsurkunde dem Volke übergiebt, sondern zugleich als Held und Herrscher und Vater. In Bezug auf Kleidung wurde eine etwaige Andeutung an die Landwehr-Uniform als Wunsch ausgesprochen. Das Bron-

zebild von beziehungreichſter Bedeutſamkeit ſollte ſonſt keine beſtimmte einzelne Beziehung verewigen.

Kiß lieferte, wie erwähnt, zwei Modelle. Das erſte zeigt uns die ritterlich ſchöne Geſtalt des Hochſeligen mit dem Bande des ſchwarzen Adler-Ordens in der Generalsuniform. Sie ſchimmert aus dem militairiſchen Mantel hervor, der in reichen Falten den Rücken hüllt. Der Kopf unter dem Federhut iſt ein wenig links gewendet mit Zügen eines milden Ernſtes. Die linke Hand iſt leicht und ungezwungen in die Seite geſtemmt, die rechte hält die Zügel an. Das Roß von edler Race trägt den Schweif wie ein Engländer, ohne in der Art geſtutzt zu ſein, es ſchreitet nicht, ſondern ſteht, aber voll Feuer hebt es mit entſprechender Biegung des geſenkten Halſes den rechten Vorderfuß, um ſcharrend den Boden zu ſtampfen. — Man hat es tadeln wollen, daß eine Uniform gewählt wurde, um ſo mehr, da ſie ſchon vor Errichtung des Erzbildes aus dem Gebrauch gekommen ſein wird. Mag dem ſo ſein, ſo iſt der Tadel bei dieſer Statue gerade am wenigſten zu begründen. Niemanden darf der Künſtler das nehmen, worauf er Werth legte. Die Mühe, die auf die Ausführung der Achſelſchnüre, des Portepees, der Schärpe u. ſ. w. verwandt iſt, iſt keine verlorne. All die Einzelheiten, inſonderheit der preſſende ſteife Kragen vervollſtändigt nicht nur, ſondern erklärt auch mit das Bild deſſen, dem das ſelbſt gewählte Unfreie als eine feierliche Eurythmie beſonders zuſagte. Darum aber iſt der Federhut nicht nothwendig, dieſer formloſe Aufſatz, gegen den der eckig geſchweifte des großen Fritz ſich als ein Prachtſtück ausnimmt. Oft ſahen wir eine Veränderung im Schnitt der Uniform. Der Hut wechſelte vielfach ſeine Geſtalt und iſt um ſo weniger charakteriſtiſch, als der Feldmütze oft vor ihm der Vorzug gegeben wurde. Als das rieſige Bild von Franz Krüger mit dem Kaiſer Nicolaus zu Pferde auf der Berliner Ausſtellung 1834 erſchien und in Leben verwirklichender Kunſt alles zurückließ, erhoben ſich gegen den Materia-

lismus der Auffaſſung (denn in Hut und Rock hätte der Kenner möglicher Weiſe die Würde und den Preis des Fabrikats beſtimmen können) mißbilligende Stimmen. Das Bild war ein Paradeſtück auch für den Künſtler. Die Malerei, da ſie nicht körperlich, iſt idealer als die Plaſtik, man denke ſich aber einen Hut von Erz, der nach Verhältniß der koloſſalen Statue 2½ Fuß hoch wäre. Wenn Aermel und Stiefel den einzelnen Bewegungen des Arms und des Fußes folgt und dadurch Ausdruck gewinnt, ſo bleibt der Hut unveränderlich derſelbe und dient hier nur dazu, um mit Verdeckung einer ſchönen Stirne Schatten über ein Antlitz zu werfen, das uns hehr entgegenleuchten ſoll. Gerade das Streben, ſich gewiſſenhaft der Wahrheit anzuſchließen, entrückt uns das kenntlich Wahre. Wie viele ſahen den Gefeierten nicht mit entblößtem oder leicht bedecktem Haupt, wie wenige mit dem Federhut! Unter allen aufgezählten Reiterſtatuen kommen nur zwei behelmte vor; aber man wendet ein, daß der Helm vermißt werden könne, den die Ritter oft vom Knappen tragen ließen, daß aber der Hut den Träger in eigner Perſon verlange und daß die Kopfbedeckung in unſern Tagen nicht dem Reiter fehlen dürfe. Der König war nur gerade ſo viel Reiter, als er es ſein mußte, die Art, wie er das Pferd handhabt, wie er auf ihm ſich zeigt, kann nichts dazu beitragen, um ſeine Perſönlichkeit näher zu bringen. Bei vielen Fürſten, wenn man ihr Bild ſich zurückruft, mag das Gedächtniß ſich mit der Perſon auch ſtets deren impoſante Haltung zu Roß vergegenwärtigen, aber nicht bei ihm. Eben ſo wenig, als man ſich die römiſchen Imperatoren beritten denkt und deſſen ungeachtet an dem Mark Aurel zu Pferde nicht Anſtoß nimmt, ſo ſoll auch bei dem beabſichtigten Denkmal das Pferd nur die hohe Aufſtellung des Helden im Freien, in der Iſolirung motiviren. Wem wäre damit gedient, wenn der König als Reiter charakteriſirt und wenn er etwa im Moment, da er eine Parade abnimmt, dargeſtellt wäre? Verzichten wir auf den

Hut, der auf ſteifem Haupt balancirt ſein will, ſo wird der Künſtler eine etwas geneigte Stellung wählen, damit wir in des Allverehrten theuern Zügen die heilige Berufswärme, ruhige Klarheit und unerſchütterliche Feſtigkeit, was er durchlebt und durchkämpft, ſein Vertrauen im Unglück, ſeine Mäßigung im Glück leſen und uns am Anblick wahrhaft erbauen können. — Wenn in dieſer Darlegung das Mißfällige des Gypsmodells beſprochen werden ſollte, ſo wäre es ein Verrath an der Kunſt, nicht das ſchöne Ganze freudig anzuerkennen, das eben ſo ſehr von durchdringendem Studium als ſchöpferiſcher Genialität zeugt. Ganz dem Weſen des königlichen Herrn gemäß iſt alles Prunkhafte nicht nur in der Gebärde, ſondern auch in der Tracht vermieden. Der weite Mantel mit dem überhangenden Kragen als freier Ueberwurf der knappen Uniform hält dem Einförmigen das Widerſpiel durch großartig mannigfache Faltenhäufung. Wenn ein reges Geiſtesleben beim Reiter ſich eben in der Ruhe ausſpricht, ſo ruft beim Roſſe der Stillſtand gerade die Bewegung hervor. Durch das ungeduldige Scharren iſt auf erfindungsreiche Weiſe das widernatürliche gleichzeitige Auftreten mit drei Füßen erklärt, das wir bei vielen der im Schreiten dargeſtellten Pferde wahrnehmen. Der erhobene Fuß ſchlägt eine Quelle der Poeſie hervor, die wir bei keinem andern Werk bemerkten. Die damit verbundene Biegung des Halſes giebt der Vorderanſicht, die ſonſt der Schönheit der Seitenanſicht wenig entſpricht, einen nicht geringen Reiz.

Das zweite Modell ſtellt den König mit der Lorberkrone dar, angethan mit dem von beiden Seiten gleichmäßig herabfließenden Fürſtenmantel.

Wenn ein Gedicht auf Endreimen nie ein Gedicht zu ſein prätendiren darf, ſo ſehen wir in dieſem Modell nur den Zwang des Künſtlers, der urſprünglichen Anlage die Forderungen der Beſteller anzupaſſen. Inconvenienzen aller Art treten hier ſtörend

hervor und Schönheiten des erſten Modells ſind hier entweder ganz beſeitigt oder bis zur Unbedeutendheit umgemodelt. Der Kranz nimmt ſich gut nur auf einem jugendlichen Haupte aus, es gehört ein freudetrunknes, begeiſtertes Auge zu dem Schmuck, der mit dem eigenthümlich ſtillen, ja trüben Blick des Königs gar nicht übereinſtimmt. Bei der Ueberſetzung des Kunſtwerkes ins Feierliche iſt der Kopf noch bewegungsloſer geworden. Das Ritterſchwert paßt zu dem Mantel, wie aber zu der Generalsuniform? Werden nicht viele voll Befremdung fragen: „eine Schärpe und kein Portepee?“ Wer das Ceremoniöſe als vornehme Langweiligkeit flieht, der werfe keinen Blick auf die Rückſeite der Statue, auf den Talar mit den parallellen Längenfalten. Wenn in der Art im letzten Act der Oper der Scheinkönig zu Pferde über die Bühne geführt wird, ſo mag dem ſchnell vorbeiziehenden Pompe unſer Staunen folgen. Wenn der franzöſiſche Kaiſer bei Talma im Wurf des Mantels vor der Krönungsfeierlichkeit Unterricht nahm, ſo kam er dem Geſchmack ſeines Volkes entgegen, fern aber bleibe es uns, die für den Augenblick berechnete Kunſt auf das Leben oder auf ein dauerndes Gebilde zu übertragen. Auch das Roß des zweiten Modells mußte, um der gedachten Schauſtellung ſich anzupaſſen, ſo viel von der freien Bewegung aufgeben, daß ſie kaum verſtändlich iſt.

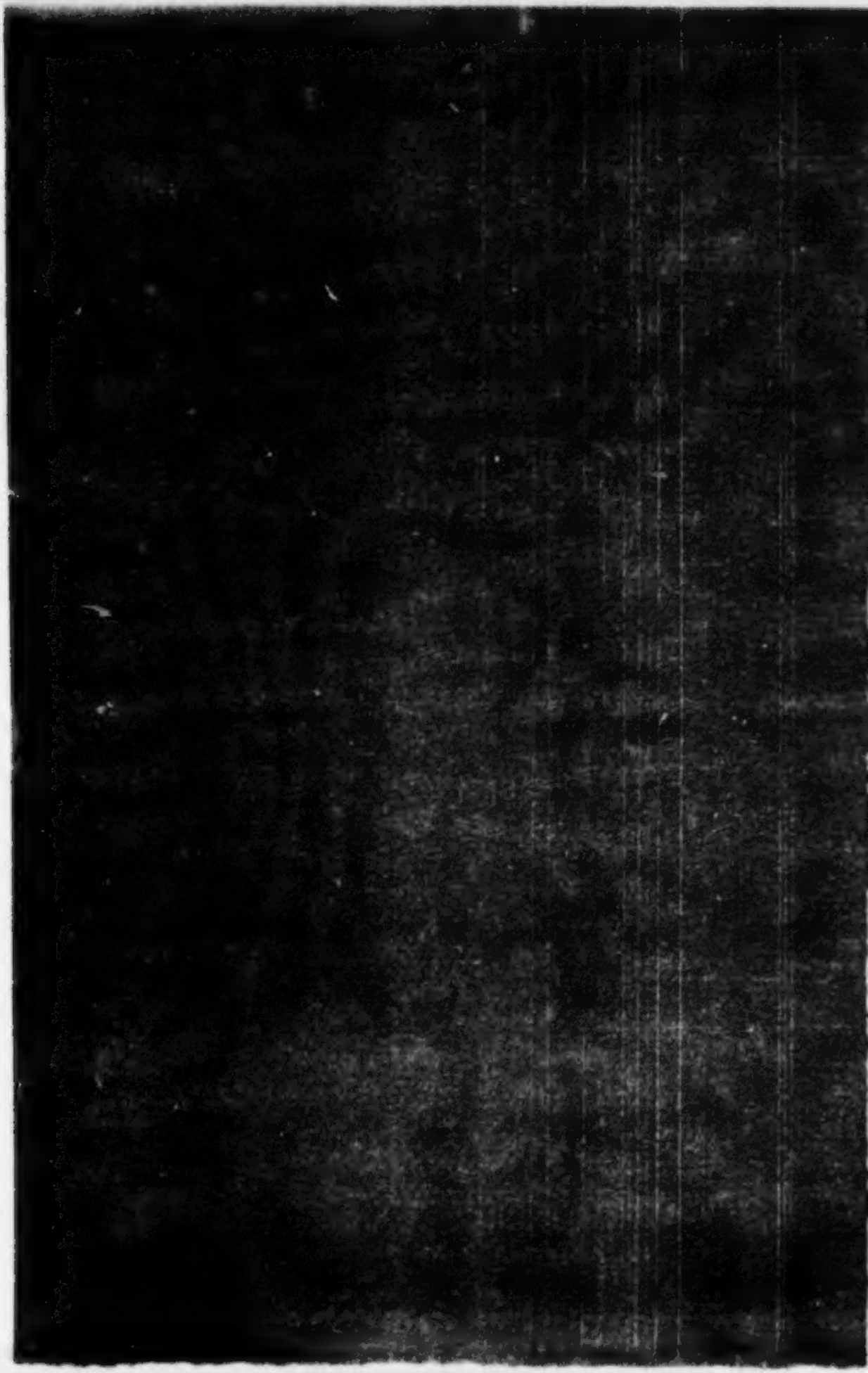
Ungleich mehr als bei dem Gemälde, obgleich die Maler auf das Hängen in das rechte Licht, auf den goldenen Rahmen, auf die paſſende Nachbarſchaft von anderen Gemälden ſo gar viel geben, kömmt es bei dem plaſtiſchen Kunſtwerk auf die Stelle an, die es einnehmen ſoll. Die fehlerhafte Aufſtellung der Schlüterſchen Statue vor dem Schloß in Königsberg trägt die Schuld, daß ſie nicht genoſſen wird. Es iſt vornämlich auf die Vorderanſicht Rückſicht genommen und doch ſteht der oberſte Theil für den Beſchauer im freien Luftraum, während die Geſtalt ſonſt eine Mauer zur Hinterwand hat. Die Luft macht die Umriſſe undeutlich, ſo

daß ſie verſchwimmen, oder wie Vitruv ſich ausdrückt, die Figuren werden von ihr ringsum beſchnitten. Die natürliche Folge iſt, daß die Statue ein ſtörend ungleiches Anſehen bekam. Der Blücherſtatue in Berlin, die der Königswache gegenüber aufgeſtellt iſt, ſchadet die Größe des Opernplatzes und man ſah ſich genöthigt, hinter ihr Bäume zu pflanzen, damit durch das Mittel einer Laubwand der Eindruck möglichſt erhalten würde, der ſo groß und erſchreckend er iſt, in einem unbeſchränkten Raum wirkungslos verhallen müßte. Der Ernſt, der mit dem Maſſenhaften koloſſaler Bildungen ſich verbindet, wird ſich aber nie mit dem Leichten, Beweglichen des Laubes verſöhnen, er verlangt als Einfaſſung die geraden Linien von Häuſerfacaden, die Bronze-Farbe harmonirt nicht mit dem friſchen Grün, zwiſchen dem weiße Marmorfiguren, wie es ehedem in Gärten Sitte war, ſich anmuthig ausnehmen. Die Statue Friedrich Wilhelms III. ſoll auf dem Königsgarten aufgeſtellt werden. In einer Höhe von 16 Fuß ſoll ſie hier in der Mitte auf einem 16 Fuß hohen Unterſatz emporragen. Die Größe des Platzes wird aber das höchſte Monument der Art zu einem unbedeutenden Zierath herabdrücken. Man ſpricht von Anpflanzungen, wie ſie bis dahin nur auf Begräbnißplätzen gewöhnlich waren, um das Herantreten hart an den Granitſockel zu verhindern und dadurch widrigen Verkürzungen zu begegnen. Es wird in der Folge nicht an Alleen und vorgezeichneten Gängen fehlen und der Beſchauer hat ſich entweder im engen Kreiſe um das Denkmal zu drehn oder ſich mit der Anſicht zu begnügen, die die Gartenanlage erlaubt. Die Werke der Bildhauerei theilen aber mit denen der Baukunſt vor den Gemälden den Vorzug, daß ſie nicht von einem Standpunkt, ſondern von vielen zu betrachten ſind. Wir fühlen uns gedrungen, mit dem Auge gleichſam umher zu taſten. Durch eine bloße Wendung des Kopfes, durch ein unwillkürliches Vor- und Rücktreten nehmen wir von vielen Punkten aus das Bild in uns auf, das wir

gleichzeitig zu ſehen vermeinen. Die viel beſprochene Amazone in Berlin, der der einſtimmigſte Beifall gezollt, die wegen der Uebereinſtimmung in allen Theilen geprieſen wurde, findet jetzt Tadel, denn der Panther, der ſich an den Hals des Pferdes ankrallt, erſcheint als formlos ungefüge. Erſt ſeitdem die Gruppe auf die Treppenwange des Muſeums aufgeſtellt iſt, ward der Fehler bemerkt, der ſeinen Grund nur darin hat, daß die Vielen, die den Mittelgang des Gartens vor dem Muſeum einſchlagen, allein auf die Vorderanſicht des Kunſtwerkes gewieſen ſind. Auf dem [illegible] vor der Bauſchule, wohin daſſelbe gebracht werden ſoll, wird [illegible] wieder verdiente Würdigung finden. Durch die Errichtung unſeres Königsdenkmals auf dem Königsgarten wird die Kunſt nichts gewinnen und der Künſtler alles verlieren.

Nur zwiſchen zwei Plätzen in Königsberg kann die Wahl ſein. Der eine iſt der Münzplatz. Die regelmäßige, viereckige Form in der Größe des Odeonplatzes in München, die anſehnlichen Häuſer, die ihn umgeben, der Umſtand, daß zwei Straßen an ihm vorüber gehen, daß er im belebteſten Theil der Stadt ſich befindet, eignet ihn vorzüglich zur Aufnahme eines Denkmals. — Eine ſchönere Stelle für ein ſolches biete: , bei einer leicht zu bewerkſtelligenden Aptirung, der Schiefe Berg dar. Den Unterbau für Poſtament und Statue müßte das tief liegende Gärtchen, das durch ein eiſernes Brückengeländer gegen die Straße abgeſchloſſen iſt, aufnehmen. Etwas weiter als dieſes zurückſtehend in der Mitte des Halbkreiſes, den es bildet, würde die Reiterſtatue mit dem Antlitz gegen die franzöſiſche Töchterſchule gewandt einen ſo günſtigen Anblick gewähren als der große Kurfürſt auf der Langen Brücke in Berlin. Von der franzöſiſchen Straße und vom Roßgärtſchen Markte her würden wir eine volle Seitenanſicht gewinnen, die von größeren Gebäuden aufgefangen im deutlichen Umriß uns die Statue erſcheinen ließ, für die Vorderſeite wäre zur Anſchauung gerade der erforderliche Raum vorhanden. Zur

Empfehlung gereicht es dem Orte noch überdem, daß von der Höhe des Schulplatzes aus eine reiche Verſammlung den vorüberziehenden König ſtets zu begrüßen pflegte, wenn er ſich vom Schloß nach dem großen Exercierplatz begab. Eine Erinnerung mehr an den verewigten Landesvater der Nachwelt lebendig zu erhalten, iſt wohl der Beachtung werth.



Ueber

P. von Cornelius.

Eine Vorleſung,

in der K. deutſchen Geſellſchaft in Königsberg gehalten

von

E. A. Hagen.

Königsberg,
bei H. L. Voigt.
1844.

Ex
Bibliotheca
Berolinensi

Die Malerei hatte lange im Gefühl ihrer Unzulänglichkeit dem Streben nach Originalität ſich entäußert und den Vorbildern alter Meiſter folgend ſich ein kümmerliches Daſein gefriſtet. Cornelius gab ihr, durch einen hochſtrebenden Genius geleitet, die Würde zurück, die Anſprüche an die Ewigkeit begründet; er wurde der Schöpfer der monumentalen Kunſt in ihr. Der Ausdruck monumentale Kunſt gilt für die Gemälde, die an der Stelle bleiben, für die ſie beſtimmt ſind, und die nicht das Schickſal des vorübergehenden Schmuckes der Kunſtausſtellungen theilen. Cornelius kann neben den Erfindungen, die allein für den Grabſtichel beſtimmt waren, nur nach ſeinen Frescobildern beurtheilt werden. Er ſchuf die erſten in Italien und verpflanzte die Kunſt von hier nach Deutſchland und England. Die Frecobilder ſtehen für immer in nächſter Beziehung mit dem Gebäude, deſſen Wände ſie verzieren und es iſt hier daher nöthig, immer den Ort ins Auge zu faſſen, an dem der Maler wirkte, ſeine Umgebung und ſein Verhältniß zu dem Beſteller. Dies kömmt bei dem Künſtler, der an der Staffelei arbeitet, ungleich weniger in Betracht, der ſich meiſt nur durch den Termin des Anfangs der Ausſtellungen gebunden ſieht, der ſeine Geiſteskinder entläßt, ohne zu ahnen, welcher Liebhaber ſie heimführen wird.

An Düſſeldorf und Cöln knüpft ſich für Cornelius das Andenken an ein viel verſprechendes Jugendalter, in Rom reift das Streben des Jünglings zu gedeihlicher Frucht und in München tritt mit Sicherheit der Meiſter auf. Was den Aufenthalt in

Berlin betrifft, ſo nehmen die Arbeiten, welche vorbereitet werden, unſere Aufmerkſamkeit mehr in Anſpruch, als die bis jetzt ans Licht traten.

In dem unpoetiſchen Düſſeldorf wurde Peter Cornelius im Oktober 1787 geboren. Seine katholiſchen Eltern hatten viele Kinder zu ernähren und der Unterricht war meiſt auf das beſchränkt, was der Vater zu geben vermochte. Dieſer, der zum Jeſuiten beſtimmt war, wurde Maler und gewann als Inſpektor der Düſſeldorfer Gemälde Galerie ein ſicheres Einkommen. Wo jetzt die Säle der Akademie Werke voll milder Größe und anziehender Schwermuth entſtehn ſehn, leuchteten ſonſt die vielen Gemälde des belgiſchen Michelagnolo, des ungebändigten Rubens von den Wänden herab, die Amazonenſchlacht und das Bacchusfeſt, die heilige Dreieinigkeit und das jüngſte Gericht. Wenn es Ueberfülle der Kraft iſt, die in auffallenden, ſelbſt abnormen Erſcheinungen hervorbricht, ſo wird an dieſen ein jugendlich ſtrebſames Gemüth nicht Anſtoß nehmen. Dem kleinen Cornelius behagten die Schildereien mit dem Gedränge theilweis nackter, rieſenhafter Geſtalten gewiß mehr, als die Raphaeliſchen Figuren, die er unter Aufſicht ſeines Vaters nach Kupferſtichen von Mark Anton und Volpato zeichnen mußte. In den Bilderſälen erging er ſich, wenn er der engen Wohnung entfloh, und ſpielte hier mit ſeinem Vetter, der von gleichem Alter ſich gleichfalls der Kunſt widmete, aber nicht der Malerei, ſondern der Schauſpielkunſt. Vor Kurzem ſtarb der letztere nicht ohne Nachruhm, den er ſich in der Darſtellung Shakſpearſcher Helden erworben. Cornelius, der angehende Maler, komponirte für ſich weitläuftige Schlacht- und Jagdſtücke. Daneben zeichnete er Bilder zu Kalendern und malte Prozeſſionsfahnen, um jeden kleinen ſich ihm darbietenden Gewinn wahrzunehmen. Sein Vater wiederholte ihm oft, daß man bei jeder Arbeit lernen könne, wenn man ſie ordentlich mit allen Fleiß ausführe, und er erkannte in ſeinem unſcheinbaren Wirken das Richtige des Ausſpruchs. Joſeph Langer,

der damalige Direktor der Düſſeldorfer Akademie, der 1806 den oberpfälziſchen Bilderſchatz von Düſſeldorf nach München brachte, war bis zu dem genannten Jahr ſein Lehrer. Dieſer, wenn er auch meiſt chriſtliches malte, gehörte noch zu den Malern des mengſiſch-antiken Glaubens. Gerade um dieſe Zeit entbrannte ein Streit zwiſchen ſchroff entgegengeſetzten Kunſtanſichten. Die Winkelmanniſche Lehre wurde durch die weimaraniſchen Kunſtfreunde, an deren Spitze Goethe ſtand, vertreten, gegen die in Berlin und Dresden ſich Stimmen zur Wiederaufnahme der mittelalterlichen Kunſt laut erhoben. 1797 gab Wackenroder die Herzensergieſſungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders heraus und Tieck, Novalis und die beiden Schlegel kämpften eifrig für den Romanticismus. Schlegels Schakſpear fand eine allſeitig dankbare Aufnahme. Cornelius, wenn er auch damals neben der Bibel nur Goethe las, neigte ſich zu ihnen. Goethe verlor für ihn als Kunſtrichter, nie aber als Dichter, die volle Geltung. Durch die Propyläen wurden zwiſchen den Jahren 1799 und 1801 Preiſe für Maler ausgeſetzt, denen man die Aufgabe ſtellte, zu homeriſchen Erzählungen Zeichnungen zu fertigen. Es zeigte ſich, daß der Akademienzwang an verſchiedenen Orten fähig geweſen war, einen gleichen Schematismus in der Kunſt hervorzurufen. Die Zeichnungen von Hartmann und Heinrich Kolbe wurden geſtochen, auf denen wir die verſchämte Helena ſehen, wie ſie von einem nackten Jüngling, dem Verlangen, zum Lager des ſehnſüchtigen Paris geführt wird. Die eine Erfindung erſcheint als Abdruck der andern, obwohl ſie gleichzeitig in Stuttgart und in Düſſeldorf gemacht waren. Goethe hob es als ein Verdienſt der Preisbewerbungen hervor, daß das Publikum durch ſie mit vier verdienten Künſtlern, Hoffmann, Rahl, Hartmann und Kolbe bekannt geworden. Sie gehören wieder zu den Unbekannten, von denen Kolbe in Düſſeldorf den erſten Preis errang, während Cornelius, der auch eine Compoſizion eingeſendet hatte, unbeachtet blieb, denn dieſer wird ſich nicht an die Bedin-

gung „die größte Einfachheit und Oekonomie in der Darſtellung“ gebunden haben. Cornelius' Vater ſtarb, als er erſt 16 Jahre alt war; dennoch hielt er ſich mit einem ältern Bruder berufen, durch Fleiß etwas zum Unterhalt der hülfloſen Familie beizutragen. Der neunzehnjährige Jüngling erhielt die Beſtellung, in der Kathedrale Neuß nahe bei Cöln das Gewölbe grau in grau zu malen, nach Angabe des Canonicus Wallraff. Es wurde ihm nicht Zeit vergönnt, nicht die Beſoldung gewährt, um mehr als flüchtige Entwürfe anzufertigen. Er malte die Geſchichte des Reiches Gottes in Gruppen, die bei aller Unvollkommenheit nicht den Charakter des Gewaltigen verläugnen. — Cornelius wurde, je mehr die Akademie das Erlernbare, das Zeichnen nach Gypsfiguren und nach der Natur als Hauptſache hervorhob, um ſo bitterer getadelt, daß er in ſeinem Eifer das Techniſche vernachläßige. Mit Unmuth und daher nicht immer mit glücklichem Erfolg malte er im Kreiſe der Mitſchüler bei der Lampe nach dem lebenden Modell. Seine Luſt fing erſt an, wenn er nach aufgehobener Klaſſe ſich zu Hauſe anſtrengte, das aus dem Gedächtniß aufzuzeichnen, was ſich ihm als beſonders ſchön und beachtungswerth eingeprägt hatte. Gegen den Vorwurf derjenigen, die bei ſeinen Figuren hier das Fehlen des Hinterkopfs, dort einen Orangutang-Arm übel vermerkten und ihm die Fähigkeit abſprachen, jemals befriedigend ſeine Ideen auszudrücken, tröſtete er ſich mit dem Verſe:

Es trägt Verſtand und rechter Sinn
Mit wenig Kunſt ſich ſelber vor.

Wie überhaupt Cornelius gern aus Goethe und Schiller Stellen herſagt, die den Gegenſatz fahler Pedanterie zu geſunder Naturwüchſigkeit, des Gemeinen zum Edlen, des Verächtlichen zum Erhabenen veranſchaulichen.

Für eine kurze Zeit ſiedelte ſich Cornelius nach Frankfurt am Main über. Goethe's Geburtsſtadt begeiſterte ihn zu der erſten meiſterhaften Leiſtung, zu den Zeichnungen des Fauſt. In gelun-

genen Kupferſtichen widmete er ſie dem Dichter, der aber an den in jeder Art kleineren Compoſizionen von Retſch größeres Behagen fand. Jene ſind von ſprühender Genialität, ſie dichten an dem Stoffe mit, dieſe wollen nicht mehr als in gefälliger Form ſich dem Worte fügen.

Im Jahre 1811 pilgerte Cornelius nach Rom, arm, aber reich an weit ausgreifenden Entwürfen. Die ſieben Berge als Felſ der Kirche erſchienen ihm weder ſo fern, noch ſo fremd, daß nicht eine, ſich bewußt gewordene, deutſche Kunſt, befreit von den akademiſchen Hemmketten, ſie erklimmen ſollte, um vom Sitz St. Petri herab der Welt Wahrheit zu predigen. Die kühne Hoffnung ſchien eine ſichere Begründung zu gewinnen durch den Sturz der franzöſiſchen Fremdherrſchaft, es ſchien die errungene Freiheit und Selbſtſtändigkeit auch die Feſſeln der Kunſt zu brechen. Durch die Wiederkehr der von Napoleon entführten Kunſtſchätze ward dem Triumphbogen, den die mit Cornelius gleich geſtimmten Geiſter errichtet ſahen, der Schlußſtein eingeſetzt. Antiker Götzendienſt, gedankenloſe Nachahmung genügte nicht mehr den deutſchen Künſtlern, die voll ſchöpferiſcher Fülle ſich zur Bekämpfung alt hergebrachter Vorurtheile verbanden. Cornelius' Freunde wurden Koch, Overbeck, Schadow und Veit.

Joſeph Koch war der Sohn eines ſchlichten Landmanns in Tyrol und hatte, wie mehre Künſtler, ehemals die Heerde gehütet. Ein hochgeſtellter Geiſtlicher wurde auf den begabten Knaben aufmerkſam, auf ſein Talent zu zeichnen, und er wußte es zu veranlaſſen, daß er in die Karlsſchule zu Stuttgart aufgenommen wurde, um einen wohl geregelten Unterricht zu genießen. Sein unverhohlen derbes und barockes Weſen vertrug ſich nicht mit der ſteifen Abgemeſſenheit. Die Abſperrung von einem friſchen, anregenden Leben behagte ihm ſo wenig als Schillern und wie er, entfloh Koch aus dem finſteren Verwahrſam. Er ging nach Straßburg. Hier ward er erſt der Freiheit ſich bewußt und als Be-

chen deß ſchnitt er ſich auf der Rheinbrücke den Haarzopf ab und ſchickte ihn durch die Poſt der Akademie. Ob auch das Mühſal, das ihn bis zum Tode begleitete, ihm die Ueberzeugung aufdrang, daß der Kampf gegen die Abhängigkeit bitterer ſei, als ſie ſelbſt, ſo zog er unausgeſetzt gegen ſie zu Felde. Wohl anders hatte er ſich das Kunſtleben in Rom und Neapel gedacht. Er kam dahin, als das Antike zur Beſchönigung frivoler Schauſtellung mißbraucht wurde, als Lady Hamilton die Liebhaber plaſtiſcher Schönheit durch ihre mimiſchen Akte entzückte und befriedigte, als Hackert's Induſtrie in portraitmäßiger Landſchaftsmalerei einen goldenen Boden fand. Koch, vorzugsweiſe auf die Landſchaft gewieſen, der es verſtand, ſie der poetiſchen Erfindung zu erſchließen, faßte einen zermalmenden Haß gegen Hackert. Seine Verachtung gegen alle, die nicht Kunſtſchöpfer ſind, ſprach ſich in einer Schmähſchrift aus, die unter dem bizarren Titel „Rumfordiſche Suppe" in Druck erſchien. Hier wird Hackert des Goethiſchen Lobes für unwürdig erklärt, ſchofel, ein elender Krämer genannt, der ſeinen Ruf mehr dem Untergang des Orloffiſchen Schiffes als ſeinen Kunſtleiſtungen verdankt. Nicht beſſer kommt ein jüngerer Künſtler fort, den auch Goethe rühmte, „der hohle Zahn," wie Koch ihn nennt, „der es neuerlichſt unternommen, die Kunſt auf antikem Wege in das Leben zu wackeln."

Einen Gegenſatz zu dem ſtämmigen Koch bildete der hagere, bleiche Overbeck, der Sohn des bekannten Liederdichters, aber auch nicht einen geringeren zu Cornelius. Das furchtloſe Geradeaus des letzteren findet bei ihm in einer heiter duldſamen Milde ſeine Beſchwichtigung. Der König von Baiern, der als Kronprinz wiederholt die deutſchen Maler in Rom aufſuchte, dachte wohl an die Düreriſchen Apoſtel in München, wenn er Overbeck mit Johannes und Cornelius mit Paulus verglich, denn während jener mit liebender Hingebung die Welt umfaßt, blickt dieſer zu ihr mit kaum verhaltenem Groll und, auf das Schwert geſtützt, bedräut

er ſie mit ernſtem Kampf. Dennoch wurde Overbeck aus der Akademie in Wien relegirt, weil er hartnäckig alterthümliche Bilder als Muſter wählte, die nach dem Urtheil der Profeſſoren den guten Geſchmack beleidigten. Der Gemüthszauber, der die Jugendwerke Raphaels verklärt, läßt ihn dieſe unbedingt den am meiſten gefeierten Madonnen vorziehn. Er ward katholiſch und in Aſſiſi, dem Orte, wo eine auffallende Wundergläubigkeit einſt einer Malerſchule einen vorwiegend ſchwärmeriſchen Charakter aufprägte, führte Overbeck ein myſteriöſes Frescobild aus.

Zuletzt ſind die beiden Berliner Philipp Veit und Wilhelm Schadow anzuführen. Schadow hatte ſchon Waffen getragen, als die Franzoſen 1806 als Feinde in Berlin einrückten, Veit hatte in den Freiheitskriegen mitgefochten und um ſo höher erkannten ſie Preußens Verherrlichung nach überſtandener Schmach und ein erhebendes Vertrauen beſtärkte ſie in ihrem treuen Streben. Veit, ein Stiefſohn Friedrich Schlegels, war erfüllt von deſſen Vorleſungen und konnte um ſo weniger mit den Grundſätzen der Akademie in Wien ſich befreunden. Er ging nach Rom, damals noch Jude. Hier ließ er ſich taufen und zu gleicher Zeit bekannte ſich Schadow zum katholiſchen Glaubensbekenntniß da gerade, als ſein Vater an der Lutherſtatue für Wittenberg arbeitete.

Die Abſonderung, in der Cornelius und ſeine Freunde lebten, erregte Spott. Man nannte ſie Nazarener, die damit umgingen, eine neu-alt-deutſch-italieniſche Malerei ins Leben zu fördern. Als Werkſtätte hatten ſie die Zellen des verlaſſenen und verfallenen San Iſidoro-Kloſters bezogen. Von dem begeiſterten Gedanken gehoben, eine deutſche Kunſt zu erziehen, zeichnete jeder von früh bis ſpät für ſich allein die Woche hindurch bis zum Sonnabend, an welchem Tage die Arbeiten dem Urtheil aller unterworfen wurden.

Cornelius entwarf hier ſeine herrlichen Bilder zum Nibelungenlied und erwarb ſich einſtimmigen Beifall.

In ihrem einfachen Wirken, das mehr der Erleuchtung der Zukunft galt, als der der nächſten Gegenwart, weshalb ſie gern auf Dank verzichteten, wurden ſie gar ſehr gefördert durch den preußiſchen Conſul Barthold, den ein allſeitiges Kunſt-Intereſſe belebte, und vor allem durch Niebuhr, der als preußiſcher Geſandter das alte Rom in ſeinen unſcheinbarſten Erinnerungen aufdeckte und das neue nur in der Strebſamkeit der deutſchen Künſtler liebgewann, die er mit Rath und Zuſpruch unterſtützte, um ſo mehr, als er ſelbſt in der Jugend mit Eifer gezeichnet hatte.

In dem Palaſt, der ſich aus den Trümmern des Marcellus-Theaters erhebt, verſammelte Niebuhr oft in ſeinem behaglichen Wohnzimmer die Kunſtbrüderſchaft, um mit ihr deutſche und italieniſche Schriften, die zugleich anregend und belehrend waren, zu leſen und zu beſprechen. Ueber dem Sopha ſprach ein treffliches Madonnenbild von Francia die dem Chriſtenthum eingeborne Gemüthsrichtung aus und lud die Maler ein, ſich einer heitern Geſelligkeit hinzugeben, ob auch der Wirth mit proteſtantiſcher Wahrheit oft der poetiſirten Altkirchlichkeit ſcharf begegnete. Bequem dehnte ſich in einer Ecke des Sophas der Veterane Koch, der ſich ſchweigſam verhielt, wenn er nicht mit einem handfeſten Witz in den Meinungsſtreit der leicht erregten Jüngeren fuhr, der bei der Lectüre gewöhnlich einnickte, wenn ſie nicht ſeinen Haß gegen das akademiſche Perückenweſen ſtachelte. Goethe's italieniſche Reiſe, die mit Begierde vorgenommen wurde, befriedigte nicht Niebuhr, noch weniger die Gäſte, denn was damals galt, erregte jetzt oft nur ein mitleidiges Lächeln. Cornelius faßte die Stelle auf, in der als auffallend berichtet wird, wie in einem italieniſchen Theater nach gefallenem Vorhang noch die Todten hervorgerufen wurden, er rüttelte Freund Koch mit dem Wort: „der Vorhang iſt gefallen, die Todten ſtehen auf!“ und veranlaßte dadurch den Aufbruch der Verſammlung. — Niebuhr war bedacht, dem aller materiellen Grundlage entbehrenden Eifer ſichern Boden zu geben und er

machte ſeine Verbindungen in Berlin, ſo viel er konnte, geltend, um den Künſtlern paſſende Beſtellungen zu verſchaffen. Allein umſonſt, denn der verſtorbene König hatte, ſo ſchien es, keinen Glauben an den Leiſtungen der ſchwärmeriſchen Künſtler und war kein Freund von Heiligenbildern, noch weniger von der Frescomalerei, die wieder zu Ehren gebracht werden ſollte. Niebuhr wollte, daß man bei Veit, der ſeine Jugend in Cöln verlebt und für dieſe Stadt ein verwaltendes Intereſſe hatte, ein Oelbild für den Cölner Dom beſtellte, daß man den andern Künſtlern eine Kirche übergäbe, um dieſelbe mit einem Cyclus von Fresken zu verzieren. Nicht mehr konnte Niebuhr erreichen, als daß dem Maler, von dem er 1817 ſchreibt, daß er der reichſte und wundervollſte Zeichner ſei, nämlich Cornelius, die Direktorſtelle an der Akademie in Düſſeldorf übertragen wurde.

Cornelius verließ aber Rom nicht eher, als er neben Entwürfen zu umfaſſenden Compoſizionen, aus denen manchem Ungläubigen die Wiedergeburt der Kunſt einleuchtete, ſich durch Ausführung von Wandgemälden ein dankbares Gedächtniß geſtiftet hatte. Er erreichte es mit den Genoſſen, daß nicht allein die Deutſchen von ihrer geringſchätzigen Meinung über die Nazarener zurückkamen, ſondern daß auch die Italiener die Verehrung eines Raphael Mengs um der jüngern Deutſchen willen aufgaben.

Der Conſul Bartholdy beſaß das Haus, das im Anfange des 17. Jahrhunderts von Friedrich Zuccaro, einem berühmten Direktor der Lucas-Akademie, bewohnt war. Einige Wandgemälde ſeiner Hand zieren einen Saal. Es möge erlaubt ſein, hier den techniſchen Unterſchied zwiſchen dieſen und eigentlichen Frescogemälden anzudeuten. Zuccaro, wie es ein halbes Jahrhundert vor ihm und zwei Jahrhunderte nach ihm allgemein geſchah, trug Leimfarben auf die Wand und wie bei einem Staffeleibilde untermalte er die Fläche mit dunkleren Farben, auf die er helle ſetzte, er beendigte zuerſt die Hauptgegenſtände und dann die Beiwerke. Die

Frescomalerei hat andere Geſetze wahrzunehmen, bei der die Mauertünche, ehe ſie getrocknet, ganz von der Farbe durchdrungen, bei der, wie bei einem Gewirk, mit dem oberſten Rande angefangen wird, ſo daß, während man die Köpfe der Figuren vollſtändig ausgeführt ſieht, unten noch an der Stelle, die die Leiber einnehmen ſoll, uns die nackten Ziegel ohne Anwurf entgegenſtarren. Zur Handhabung der Frescomalerei gehört eine Entſchiedenheit in der Auffaſſung, eine ſichere Hand, indem ein Verändern und Verbeſſern, wie bei Oelgemälden unmöglich iſt. Michelagnolo ſagte von der letzteren, daß ſie für Langſame und für Weiber erfunden ſei, dagegen nennt er die Frescomalerei die männlichſte und entſchloſſenſte. Unausgeſetzt ging das Streben von Cornelius dahin, ſie wieder in ihrer alten Gediegenheit zu behandeln. Verſuche wurden über Verſuche angeſtellt, bis man das zu beobachtende Verfahren vollſtändig erkannt zu haben meinte. Den vergänglichen Wandbildern des Zuccaro ſollten unvergängliche entgegengeſtellt werden. Bartholdy räumte zu dem Unternehmen ein Zimmer ein und Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow kamen überein, in einer Reihe von Gemälden die Geſchichte Joſephs mit ſeinen Brüdern darzuſtellen, nicht allein ohne Ausſicht auf Gewinn, ſondern auch mit Beiſteurung einer nicht geringen Summe. Am ſchönſten fielen die von Cornelius und Veit aus. Overbeck und Schadow, die in dem Contemplativen des Chriſtenthums Befriedigung finden, vermochten ſich nicht in das thatkräftige Weſen des Alten Teſtaments zu verſetzen. Wenn jetzt kein Reiſender der Caſa Bartholdy vorübergeht, ſo erregte die Kühnheit der rüſtigen Künſtler, die den Geiſt der altflorentiniſchen Meiſter heraufbeſchwuren, die lebhafteſte Theilnahme. Die Italiener hegten ſeitdem vor ihnen die größte Achtung. Cornelius bekam beinahe gleichzeitig das Anerbieten, Frescobilder im Vatikaniſchen Muſeum, in der Villa des Marcheſe Maſſimi und in der zu errichtenden Glyptothek in München auszuführen. Nicht fehlte es ihm an ausgiebigem Stoff in

der Maſſe ſeiner Entwürfe mit cycliſchen Vorſtellungen aus dem chriſtlichen Ideenkreiſe und der griechiſchen Mythe. Der Marcheſe wünſchte aber, daß aus Dante, Arioſt und Taſſo der Inhalt für die Decken und Wandgemälde dreier Säle in ſeiner Villa geſchöpft würde. Cornelius zeichnete die Umriſſe zu Dante's Paradies, die ſpäter lithographirt wurden. Er malte ſie nicht, da er in Folge einer ehrenvollen Berufung 1819 nach ſeiner Vaterſtadt Düſſeldorf ging. Er hatte in Rom nicht an zeitlichem, wohl aber an ewigem Gut gewonnen. Den nachbleibenden Künſtlern hinterließ er einträgliche Provinzen. Veit malte im Vatikan, Overbeck und Koch in der Villa Maſſimi.

In freudiger Erwartung ſah eine Zahl talentvoller Kunſtjünger der Ankunft des gefeierten Cornelius in ſeiner Heimat entgegen. In der durch ihn zu bewirkenden Uebertragung der Frescomalerei, die bis dahin auf deutſchem Boden noch nicht gekannt war, fanden ſie ſich nicht getäuſcht. Sehr bald ward den Schülern Gelegenheit, ſich in ihr zu verſuchen. Der Aſſiſenſaal in Coblenz, die Univerſitäts-Aula in Bonn, die Landhäuſer des Grafen von Spee und des Barons von Pleſſen ſollten den Schmuck von Frescobildern empfangen. Für den Meiſter eröffnete ſich ein würdiger Wirkungskreis in München, denn der König von Baiern, damals Kronprinz, erlangte es von der preußiſchen Regierung, daß dem Director Cornelius verſtattet war, ſich während des Sommers in München aufzuhalten, um zwei gewölbte Feſtſäle der Glyptothek zu malen. In München fand er in der Bildergalerie die ihm von früheſter Kindheit befreundeten Kunſtwerke wieder, die übertrieben mächtigen von Rubens neben den übertrieben zierlichen von Schalken und van der Werff. Mehre ſeiner Schüler, wie Herrmann und Stilke, begleiteten ihn alljährlich dahin. Nicht weniger ſtanden ihm in München hülfreich zur Seite die dort anſäßigen Maler Zimmermann, von Geburt ein Düſſeldorfer, der Münchner Schlotthauer und der bekannte General Heideck.

Sonſt iſt es gewöhnlich, daß ſich der Maler dem Baumeiſter anbequemt, bei Cornelius finden wir das Entgegengeſetzte. Bei der Anlage der Feſtſäle nahm Klenze auf ſeine Zeichnungen Rückſicht. Der eine wird der Götterſaal genannt, weil ſich uns hier in großartiger Erfindung das Reich Jupiters, Neptuns und Plutos erſchließt. Dem Maler war es fern, die Antike abzuſchreiben, und man erkennt deutlich, wie er dahin trachtet, die Erſcheinungen der Natur zu perſonifiziren, die Geſchichte zum Symbol zu vergeiſtigen, um ſich den Begriff der Gottheiten ſelbſtſtändig zu entwickeln. Das Gewölbe in vierfacher Eintheilung nimmt die Vorſtellungen der vier Elemente, der vier Jahres- und der vier Tageszeiten auf, die durch die betreffenden Götter und Göttinnen mit den Hauptbildern an den Wänden in naher Beziehung ſtehn. Dieſe bilden große Halbkreiſe an drei Seiten, denen auf der vierten ein gleiches Fenſter entſpricht. Die Luft, der Tag, der Sommer ſtehen über Jupiter, wie die Erde, die Nacht, der Winter über Pluto. Wie häufig dringt ſich uns nicht auf größeren Compoſizionen die fruchtloſe Anſtrengung des Malers auf, die Bildfläche paſſend und gleichmäßig auszufüllen, bei Cornelius geht der Raum ganz in Figuren auf, die aus den fruchtbarſten Motiven entſprungen ſind, und man gewahrt im Gegentheil, wie Cornelius ſich beherrſchte, um das Gedrängte der Erfindung nicht noch zu vermehren. Eine nicht geringere Phantaſie bewundert man in der angemeſſenen Erfüllung von Streifen, Dreiecken, Kreisſegmenten, in die das Gewölbe eingetheilt iſt. Der Rahmen ſcheint für das Bild erfunden zu ſein und nicht umgekehrt. Wenn wir die Wandgemälde betrachten, bei denen nur zu bedauern iſt, daß die koloſſalen Geſtalten bei der zu geringen Höhe des Saals für den Beſchauer etwas übermächtig dräuendes haben, ſo finden wir, wie eine vorherrſchende Handlung überall einen Ausdruck bedingt, der in dem Grad, als er das Gleichmaaß der antiken Ruhe aufhebt, uns durch das Ergreifende der poetiſchen Erfindung in die fremde

Welt einführt. Das Reich des Pluto iſt eines der bedeutungsvollſten Werke der Kunſt. Orpheus am Thron des unterirdiſchen Königspaars läßt ſeine Saiten erklingen und das ganze bleiche Heer der Schatten empfindet Rührung. Die Danaiden ſtehn müßig, die Furien, nicht ſchöne Weiber mit todtenſtarren Zügen, ſondern vielmehr die Unholdinnen des Macbeth, dehnen ſich im Schlaf und ihre Fackel verliſcht, Cerberus mit zwei bereits eingeſchlummerten Häuptern, gähnt mit dem dritten. Wenn die Majeſtät dem König noch das Anſehn der Unbeugſamkeit giebt, ſo löſt ſich Proſerpinens Sehnſucht nach der Oberwelt in unverwindbarer Trauer auf, ſo horcht mit nymphenhafter Scheu Eurydice in der Ferne in mühſamer Bekämpfung des Gefühls. Man ſollte meinen, daß dieſe Figuren ſchon eine reiche Zuſammenſtellung zuließen. Aber außer Amor, der den Sänger leitet, außer der Geſammtzahl der bekannteren Büßer in der Unterwelt erblicken wir noch den Fährmann, die Seelen, die er eben über den Höllenſtrom geſetzt, und endlich die drei Richter. — Der anſtoßende Saal wird der Heroenſaal genannt, deſſen Hauptbilder Scenen des trojaniſchen Krieges darſtellen. Das Gewölbe iſt hier ſo eingerichtet, daß ganz oben ein rundes Feld angebracht werden konnte. Auf ihm ſehen wir die Vermählung des Peleus und der Thetis und von hier aus erſtrecken ſich die Bilder mit den Vorgängen vor dem Sturz Trojas und der Erſchlagung des Königs Priamus. Hier entführt Paris auf dem Schiffe das ſchönſte Weib, ihm jagen die Furien nach und ſtecken ihre Fackel an der des Liebesgottes an, der das Steuer regiert, dort verhüllt ſich Agamemnon bei der beabſichtigten Opferung der Iphigenia. Gewiß war Cornelius nicht in Verlegenheit, dem Geſicht des Vaters den paſſenden Ausdruck zu geben, wie es Plinius uns von Timanthes erzählt, aber dem Maler gefiel es, an die antike Kunſtwelt zu erinnern. Sonſt kömmt es ihm darauf nicht an und Niemand darf an der Zackenkrone des erlegenen Priamus und an vielen Abweichungen vom klaſſiſchen

Alterthum Anſtoß nehmen, da die durchgehende Empfindung in der Tragödie uns immer nur den Menſchen im hiſtoriſchen Helden zeigt. Das Gemälde, das den Schlußakt enthält, beſteht aus reichen Gruppirungen. Um die wie Niobe verſteinernde, hochbejahrte Hekuba drängen ſich, um Virgils Worte zu gebrauchen, gleich ſcheuen Tauben die unglücklichen Töchter, da Agamemnon und Menelaus unter den Zuſammengeflüchteten ſich Sklavinnen wählen. Kaſſandra feiert hier den Schmerzenstriumph, Wahres verkündigt zu haben, da Priamus todt im Schooße des getödteten Sohnes liegt. An der einen Ecke ſehen wir, wie Aeneas mit dem Vater und Sohn dem Verderben entrinnt, an der andern wie Neſtor, Ulyſſes und die andern Helden um die Beute looſen.

Wenn der Kronprinz von Baiern oft mit Cornelius Arm in Arm im Hofgarten umherwandelte und die Fresken betrachtete, die jüngere Künſtler in den Arkaden dargeſtellt, ſo ſchmückte der König Ludwig nach Vollendung des Heroenſaals 1836 ihn eigenhändig mit dem Civil-Verdienſtorden, dem erſten, den er ertheilte. Im Kreiſe der Schüler geſchah dies vor der Zerſtörung Trojas, denn er legte darauf beſonderen Nachdruck, daß er dem Ehrenzeichen für ihn den Werth verleihen wolle, den es für den Sieger durch den Empfang auf dem Schlachfelde gewinne.

Neben der Glyptothek war unterdeß die neue Bildergalerie oder Pinakothek emporgeſtiegen und eine neue Kirche verſprach ein Glanzpunkt für die neu angelegte Ludwigsſtraße zu werden. Die letzte iſt von Gärtner gebaut in Form einer Baſilica, der aber das Charakteriſche, der halbrunde Eherausbau fehlt, denn Cornelius, um ſein Rieſenwerk, das jüngſte Gericht, zu malen, bedurfte einer geraden Oſtwand.

Ein langer gewölbter Corridor in der Pinakothek führt zu den verſchiedenen Bildersälen. Raphaels Logen im Vatikan dienten ihm als Muſter. Wie hier die Bilderreihe der Gewölbflächen die bibliſche Geſchichte von der Schöpfung bis zu der Vollendung des

Chriſtenthums im Abendmahl fortführt, ſo ſollte dort die Geſchichte der neueren Kunſt von den Incunabeln bis zum höchſten Glanz entwickelt werden. Auf ſinnige Weiſe ſind zwei Anfangspunkte genommen und aus dem Chaos ringen ſich auf der einen Seite Cimabue, auf der andern Erwin von Steinbach als hervorragende Erſcheinungen los und beginnen einen Reihen von Künſtlern, die ſich entſprechend einander gegenüberſtehn und uns lehren, wie die deutſche und italieniſche Kunſt gleiche Stadien zu durchlaufen hatten, bis ſie in der Mitte der Logen ſich in den beiden Kunſtheroen Raphael Sanzio und Albrecht Dürer verſöhnen, in zwei Geiſtern, die Verehrung und Freundſchaft verband. Unter den Logenbildern ſind einige mit Laune behandelt, namentlich die mit Michelagnolo; hier ſehen wir, wie der ſtolze Künſtler, nachdem er die ungeſchickten Gehilfen von dannen gejagt, der Länge nach auf dem Gerüſt ausgeſtreckt, das Gewölbe der Sixtiniſchen Kapelle malt wohl behaglich allein, denn er ahnt nicht, daß der neugierige Papſt ſich in das Heiligthum geſchlichen, dort, wie er ſelbſt in der Nacht Meiſſel und Hammer führt und beim Schein des Lichtes, das er ſich auf die Kopfbedeckung geſteckt, aus dem Steinblock den gewaltigen Moſes citirt. Zu den Logenbildern lieferte Cornelius nur die Zeichnungen.

Begleitet von ſeiner Gemahlin, einer Römerin, die auch in Deutſchland nur italieniſch ſpricht, wallfahrte er 1830 nach Rom, um hier wieder mit den Geiſtern des 15. und 16. Jahrhunderts zu verkehren, und in ihrer Gemeinſchaft die Cartons zu einer Chriſtologie zu fertigen, die ſchon im Kloſter San Iſidoro ihn als höchſte Aufgabe beſchäftigte. Die drei kürzeren Kreuzesarme einer Kirche mit dem dazu gehörigen Gewölbe ſollten durch die Kunſt zu einem heiligen Epos verbunden werden. Das Wirken der heiligen Dreieinigkeit theilt die beziehungsreichen, großartigen Gebilde in drei Abſchnitte. Wenn wir vor den Altar der Ludwigskirche treten, ſo ſehen wir über uns im Scheitelpunkt den heiligen Geiſt

als Taube und darum die Propheten und Blutzeugen, als die Gemeinſchaft der Heiligen, am Gewölbe, das den öſtlichen Kreuzesarm deckt, Gott Vater umringt von den himmliſchen Heerſchaaren als Schöpfer und Erhalter und an den äußerſten Wänden der drei Kreuzesarme Jeſum als den auf Erden Erſchienenen in der Geburt, als den Erlöſer in der Kreuzigung und als den Richter im jüngſten Gericht. Ueberall finden wir auch hier, wie die geſchichtlichen Momente durch die verallgemeinernde Symbolik an ausgedehnter Bedeutſamkeit gewonnen. In der Geburt Chriſti ſehen wir zugleich die Magier, die Hirten und fromme Mütter, die die jubelnden Kinder zum Weihnachtsfeſt leiten. Ob auch Ochs und Eſelein nicht fehlen, ſo iſt der Stall nur zum Dach geworden über dem Thron der Madonna. Sie hält den ſegnenden Chriſtknaben den Anbetenden entgegen, den Gott Vater und der heilige Geiſt unter den Hymnen muſizirender Engel zum Weltheiland einſetzen. Es iſt die verbindende Idee, die das Verſchiedene zuſammenhält. Etwa wie die alten Altaraufſätze in Form von Tempeln mit Stufen, Thüren und Giebelfronten uns an Feſttagen eine ganze Sammlung von Bildern aufſchließen und im Hauptbilde eine Madonna die Kirche zu bezeichnen pflegt, im Giebel das Bruſtbild Gott Vaters den Himmel und auf den Seitenflügeln Anbetende die nach dem Heil Verlangenden, ſo glauben wir auf der Geburt Chriſti und auf den anderen Compoſizionen von Cornelius auf einer Wand zu gewahren, was uns ſonſt als getrennt auf mehreren Tafeln erſcheint. Das jüngſte Gericht nimmt wohl im Verhältniß zu den übrigen Vorſtellungen einen zu großen Platz ein, doch iſt es das Werk, das mit Himmel ſtürmender Gewalt den Beſchauer erfaßt. Schon mit Niebuhr in Rom beſprach der Maler ſich das Thema und jener verlangte Luthers Bildniß im Kreiſe der Beſeligten und, da dies nicht ſtatthaft ſchien, ſo kam man darin überein, daß vor der deutſchen Bibel ſich ein Teufel, dem ſie vorgehalten würde, entſetzen ſollte. Daraus entſpann ſich

wahrſcheinlich die Sage, daß, da Luther keinen Platz in der Walhalla gefunden, ihm in der Ludwigskirche einer in der Hölle bereitet werde. Im jüngſten Gericht finden wir indeß nur zwei Portraits, das des Beſtellers und das des göttlichen Dante, welcher im Siegeschor zum Himmel getragen wird als der Dichter der divina commedia, auf die auch Michelagnolo in ſeinem jüngſten Gericht Rückſicht nahm. An der Stelle unſeres Frescobildes, wo man in den Gerichteten um den Thron des Höllenfürſten die ſieben Todſünden unterſcheidet, ſtellen Geiſtliche die Heuchelei dar. Wer mag es dem katholiſchen Maler verargen, wenn wir hier neben Mönchen auch Prediger ſehn, die mit Luthern nichts mehr als den Rock gemein haben? — In der umfaſſenden Darſtellung genügte nicht ein Mittelpunkt und wir finden, daß außer dem Heiland noch der Engel, der das Buch des ewigen Todes und des ewigen Lebens aufgeſchlagen hält, ſo wie der heilige Michael zur leichteren Abſonderung der Gruppen als Hauptfiguren hervorgehoben ſind. Dazu kömmt noch der Höllenfürſt, der auf Judas und Segeſt, die am Glauben und Vaterlande zu Verräthern geworden, die Füße ſetzt. Dieſer, da ihm kein Gegengewicht aufgeſtellt wurde, zerſtört das Symmetriſche der Anordnung und doch wird man ihn mit den Dämonen von raffinirter Schadenluſt ſchwerlich hinwegwünſchen. Hier iſt Kraft und Bewegung, wie die ſchöpferiſche Fülle des Meiſters ſie verlangt, dem das Beſchauliche, das duldſam Ergebene, das Einförmige nicht gelingt. Wie vortrefflich iſt der Ehebrecher, der die Mitgenoſſin ſeiner Schuld der ewigen Strafe entreißen will, im Vergleich zu den Liebenden, die jenſeits des Grabes verbunden, vom Engel gekrönt werden! Das jüngſte Gericht wird ſtets in gleichem Maaß Tadel und Lob finden und als Ganzes betrachtet wird es übertroffen werden können. Hätte Cornelius dagegen eine Hölle malen wollen, ſo würde ſeine Erfindung die äußerſte Grenze bezeichnen und ein „darüber hinaus" dem Beſchauer und Nachſtrebenden unmöglich erſcheinen. Wollen wir uns

nach der 1839 erfolgten Beendigung des 62 F. hohen Gemäldes fragen, was das Große und Unterscheidende der Cornelius'schen Kunſt ſei, ſo möchte die Antwort ſein: erſchöpfende Mannichfaltigkeit nach einer jedesmal beſtimmten Richtung hin. Wenn irgend einer, ſo iſt Cornelius Geſchichtsmaler, nicht Darſteller der Geſchichte, wie ſie als überliefert auf das Bild übertragen werden kann, ſondern wie ſie bei Wahrnehmung des Urſprungs und des Ausgangs an ſeinem geiſtigen Auge vorübergeht. Nicht Repräſentazionen, nicht Abwägung von Gegenſätzen, nicht Feſtſtellung eines Mittelpunkts fordere man von ihm. Andere Maler liefern ſachgemäße, bildliche Beſchreibungen. Aus der Zuſammenſtellung der gegebenen Perſonen wird der Vorgang deutlich. Cornelius dagegen entwickelt aus der Handlung das Weſen der Handelnden. Daher das Eigenthümliche, das für die beſtimmte Stelle allein Paſſende aller Figuren bei ihm. Wiederholung des Nämlichen iſt der Charakter des Idylls, das in der Mehrzahl der Heiligenbilder ſich uns entfaltet. Für ſie hat unſer Meiſter nicht die Stimmung. Nicht das Seelenvolle, ſondern das Geiſtreiche, nicht das mit und in ſich Zufriedene, ſondern das nach außen Wirkende, nicht beſeligende Empfindung, ſondern innerer Drang durchſtrömt ſeine Schöpfungen. Cornelius' Bild von Romeo und Julie läßt uns kalt, vielleicht weil er zu viel in die Züge Liebender legte, deren Empfindung bei allem Wechſel nur von einer beſeligenden Gegenwart eingeſchloſſen wird. Warum malte er nicht lieber den Streit der feindlichen Familien? Die allſeitige Bewegung nach einer Richtung ſchließt Gegenſätze aus, wie andere Maler ſie ſuchen, um Licht und Schatten zu ertheilen. Cornelius' Leibild mit dem Heilande, der den Seelen in der Vorhölle predigt, wird nicht gerühmt. Wie bei Tizian im Triumph Chriſti an ſeinen Zu; Adam und Eva, Moſes, die von Herodes ermordeten Kinder ſich anreihen, ſo ſieht man hier Chriſtus auf Wolken ſtehend, zu dem Adam und Eva emporſchauen, Moſes die Arme hebt, während

jene Kinder ſpielen. Nicht das Aufeinanderhäufen von Figuren, das die Rezenſenten tadeln, ſondern die grellen Contraſte mögen den Beſchauer gegen das Erzeugniß einnehmen. Wie wir bei Shakſpear mehrere Kräfte zu einer Geſammtwirkung ſich vereinigen ſehn und kein abſoluter Tugendheld oder Böſewicht auftritt, ohne daß wir die Beleuchtung erkennen, in der er ſich ſo ausnimmt, ſo betrachtet Cornelius bei dem zu behandelnden Gegenſtande deſſen beziehungsreichen Zuſammenhang und mit dem Hinblick auf Entſtehung und Entſcheidung führt er nicht Einzelne, ſondern ein ganzes Geſchlecht uns vor und giebt uns eine vollſtändige Scala der Gefühle, die noch über den Rahmen ſeines Bildes hinausreichen. Die hiſtoriſchen Werke anderer runden ſich zu Romanzen ab, die ſeinigen ſind die letzten Akte eines Dramas. Was ſonſt Mittelpunkt iſt bei ihm Richtung, denn mehr als an einer Stelle des Bildes erſcheint die Handlung auf die Spitze getrieben. Wir beſitzen von Cornelius ein von ihm ſelbſt gefälltes Urtheil über ſein Kunſtvermögen. Er nennt ſich darin eine complicirte Natur und berichtet, daß von Jugend auf ſein Streben nach Objectivität und Univerſalität gerichtet geweſen ſei. Die letzte, es fragt ſich, ob ſie mit künſtleriſchem Ruhm zu vereinbaren ſei, muß ihm abgeſprochen werden. Objektiv iſt aber Cornelius durchaus, denn obgleich Katholik rüttelt er überall an dem Poſitiven. Mit Recht bemerkt er, daß es unſtatthaft ſei, ihn in eine Kategorie mit andern Malern, etwa mit Michelagnolo zu bringen. Mit Michelagnolo theilt er das Energiſche, das Streben nach Selbſtſtändigkeit, allein bei dieſem leuchtet es uns ein, wie ſich die große, ſchroffe Perſönlichkeit überall vordrängt und er daher überall ſubjektiv auftritt. Sein Moſes, ſein Chriſtus in der Sixtiniſchen Kapelle iſt nichts anderes als ſeine Erſtlingsarbeit, der lachende Faun, nichts anderes als des Künſtlers grandioſer Eigenſinn. Cornelius, zu den erſten Bildungskeimen der neuern Kunſt zurückgehend, bemühte ſich aus ihnen zeitgemäßes frei nnd unab-

hängig zu entwickeln und Gerard that nicht der Wahrheit Abbruch, wenn er ihm nachrühmt, „der Malerei die erste Jugend und das erste Feuer wiedergegeben zu haben.“ Genug der Critik, die neuerlichſt ein Berliner Berichterſtatter ganz verbietet. „Wer das Großartige des Corneliusſchen Geiſtes, ſagt er, nicht zu faſſen vermag, ſpricht ſich in Bezug auf ſeine eigne Urtheilsfähigkeit im Gebiet der Kunſt ſelbſt das Urtheil.“

Wenn Cornelius' Concurrenten in Rom genannt wurden, ſo dürfen die in München nicht übergangen werden. Heinrich Heß malte die Allerheiligenkirche, deren Gewölbe und Wände in einem ſymboliſch gehaltenen Bildercyclus die Erhebung des neuen Bundes aus dem alten zur Anſchauung bringen. Heinrich Heß gehört zu den contemplativen Malern, deren höchſter Ruhm es iſt, die Weiſe eines Perugino oder Francia gleichmäßig fortzuführen und ſich im Kreiſe zu bewegen, denn ſie wiſſen, was ſie glauben. Wenn die Allerheiligenkirche auch ſchon mit ihren Gemälden auf Goldgrund prangte, als in der Ludwigskirche noch die Handwerker thätig waren, ſo iſt doch Cornelius als der Vorgänger anzuſehn. Ludwig Schnorr malt im Königsbau. In dem unteren Geſchoß erinnern die Darſtellungen aus dem Niebelungenlied in ihrem Charakter — es ſind jähe Blitze, die eine Wetterwolke zerſpalten — gleichfalls an ihn. Schnorr erkannte ein heimiſches Gebiet erſt, ſeitdem er ſich einer heitern Romantik zuwandte. Kaulbach, der einſt ſich zu Cornelius' Schülern zählte, componirte die Zerſtörung Jeruſalems in einem ausgeführten Carton, eine Erfindung, die offenbar dem jüngſten Gericht in der Ludwigskirche die Waage halten ſollte. Manches iſt von dieſem auf daſſelbe übergegangen. Mangel an Einheit iſt hier in dem Verſchiedenartigen in eine wüſte Verzettelung eines reichen Stoffs ausgeartet. Aber nicht allein in der Nähe, ſondern auch in der Ferne wirkt Cornelius' Beiſpiel und Name. Nach ſeiner Angabe werden die Parla-

mentshäuſer in London in Fresco gemalt, nach ſeiner Angabe wird daſelbſt eine neue Malerſchule eingerichtet werden.

Nur wenige Worte noch über Cornelius' Schaffen in Berlin! Er malte hier das Oelbild, von dem bereits die Rede war, das dritte, das wir von ihm beſitzen. Zu dem ſilbernen Schilde, der dem Prinzen von Wales als Pathengeſchenk beſtimmt war, entwarf er die Zeichnungen von bibliſchen Gegenſtänden. Um den hohen Spender zu ehren, ſtellte er bei der Feier des Pfingſtfeſtes dieſen im Pilgergewande dar. Zu ſechs lebenden Bildern, die bei Hofe dargeſtellt wurden und das befreite Jeruſalem zur Anſchauung bringen ſollten, gab er die Erfindnung an. Arioſt würde ihm einen mehr dankbaren Stoff dargeboten haben, als Taſſo, wie dies die neuerlichſt erſchienenen lithographirten Abbildungen zeigen. Abermals wird der Baumeiſter dem Maler unterthänig ſein. Nachdem Cornelius bereits Zeichnungen zu Wandgemälden im königlichen Mauſoleum in Charlottenburg geliefert, wird ihm ein Friedhof, der, wie der Campo Santo in Piſa mit einem Arkadengang eingefaßt, ſich an die beabſichtigte, große Kathedrale in Berlin anſchließen ſoll, Raum zu weit ausgedehnten Compoſizionen geben. Der Meiſter befindet ſich dermalen in Rom, um hier, wie vor acht Jahren für die Ludwigskirche in München, gegenwärtig die Cartons für den evangeliſchen Dom in Berlin zu entwerfen.